

CORRESPONDÊNCIAS

MARILÁ DARDOT

[Artista plástica]

Conversa de Marilá Dardot com o artista plástico e cineasta Cao Guimarães,
comissionada e publicada na *BOMB* 102, março de 2008, NY, EUA.

A primeira lembrança que tenho de Cao é de um rapaz alto, meio desleixado e muito charmoso, que sempre aparecia de chinelos numa aula de filosofia na UFMG, em Belo Horizonte. Ele não deve se lembrar, mas fui sua colega em uma matéria do curso de filosofia que eu não fazia, mas assistia de curiosidade. Isso devia ser lá por 1995. Eu cursava comunicação; o Cao, filosofia. Eu não sabia que um dia ia ser artista. Ele já era.

Depois nos tornamos amigos já não sei como – pelos muitos amigos em comum, em algum dos vários bares de nossa cidade, ou em alguma festa, em alguma das longas noites de conversa de mesa de bar.

Desde o final dos anos 80, Cao constrói seu trabalho em fotografia, cinema, livros e instalações. É um rapaz viajado, já expôs em lugares como Tate Modern, Guggenheim Museum, Gasworks, Frankfurten Kunstverein e muitos outros por aí afora. Seus filmes já foram exibidos nos mais importantes festivais: Sundance, Rotterdam, Tampere, Cannes.

Eu venho realizando meu trabalho desde o final dos anos 90, transitando entre instalações, vídeos, livros, e objetos. Já expus em vários lugares no Brasil, como o MAM em São Paulo, o MAMAM em Recife e outros. Em 2006 participei da 27ª Bienal de São Paulo. Em 2007 participei da exposição “Luz ao Sul”, do I Encontro entre dois Mares: Bienal de São Paulo–Valencia, na Espanha.

Comecei esta conversa tentando pensar sobre ficção, ponto que via em comum entre o meu trabalho e o do Cao. Mas, ao longo do papo, fomos encontrando vários pontos em comum sobre nossos processos de trabalho, sobre como pensamos a arte, sobre como pensamos o outro. O tempo, o acaso, a morte e o deslocamento são alguns deles.

Marilá: Aqui estou, tentando encontrar como começar esta correspondência, coisa difícil por saber que vai ser publicada – de outra forma seria mais fácil, mais fluida. Fico pensando que seria melhor falarmos da vida do que da Arte. Pra falar a verdade, a arte

em si me interessa muito pouco. Ela só funciona quando me joga para longe ou para perto, para trás ou para frente, às vezes um pouquinho para o lado: quando me enxergo e enxergo o outro do outro lado do espelho; quando a percepção vagueia, percorre caminhos estranhos, transborda; quando os tempos se embaralham e a ansiedade some. Então o que importa não é a arte, mas o que nos leva a ela, e pra onde ela nos leva.

No final, ou melhor, no começo, acho que produzir arte é pra nós apenas uma maneira de tentar entender isso tudo, e de tentar mudar um pouquinho a sua configuração: do tempo, do real, do amor e da solidão. E, como você mesmo disse, tudo começa por acaso. Alguns vão chamar esse começo de processo criativo, como se a arte fosse sua finalidade. Eu preferiria chamar de desejo. Ou, como você, de necessidade.

Assim começo então a nossa conversa epistolar com uma pergunta sobre *Histórias do não ver*. Ao reler o seu livro – que é delicioso e me transportou alhures – de repente deparei-me com uma palavra: *estória*. E imediatamente lembrei de minha infância, quando, para mim, as duas palavras – *estória* e *História* (a última com todo o poder que lhe conferia a maiúscula) – existiam em nossa língua, e eram opostas. *Estória* era ficção, invenção, era o que me contava meu pai antes de dormir. “Isso é estória para boi dormir”, dizíamos de alguma lorota, conversa mole. *História* era aquilo que aprendíamos na aula, era a verdade. Não me lembro bem quando aprendi que não se deveria escrever *estória*, mas lembro que tal mudança me fez na época pensar muito sobre o assunto: a partir dali não se usaria mais *estória*, era tudo *história* (com maiúscula e minúscula), ou, melhor ainda, era tudo ficção.

Mas no seu livro estavam ali, em grafias distintas: *Histórias* no título, e *estória*, aquela que te contaram “sobre as tradições dos casamentos de certas regiões de países muçulmanos.” Aí fiquei na

dúvida: teria eu inventado essa história ao perceber por mim mesma a indiscernibilidade total entre os dois termos?

Consultei o Aurélio: encontrei ali o verbete *estória*, que dizia:

Estória. S. f. V. *história*. [Recomenda-se apenas a grafia *história*, tanto no sentido de ciência histórica, quanto no de narrativa de ficção, conto popular, e demais acepções.]

Investigando mais, acabei descobrindo que foi um tal de João Ribeiro quem propôs a adoção do termo *estória*, em 1919, para designar, no campo do Folclore, a narrativa popular, o conto tradicional, objeto de estudo dos especialistas daquela área. O fato é que a distinção pegou, saiu das raias do folclore, principalmente depois que Guimarães Rosa publicou, em 1962, seu *Primeiras estórias*. Crescemos nós dois, assim, com essa dicotomia estabelecida, que procurava distinguir “realidade” de “ficção”. Como se isso fosse possível. O fato é que senti um grande alívio ao ver hoje essa possibilidade negada pelo *Dicionário Aurélio*, ou pela nossa língua, que, diferentemente do inglês, não distingue *story* de *history*.

Mas, voltando às suas histórias, vi que você traduz o título do livro como *Stories of not-seeing*. Achei então que este poderia ser um bom tema para começar nossa conversa.

Cao: *Istória* da carochinha. *Istória* de trancoso. *Istória* pra boi dormir. *Istória* do Brasil. “Mestre dos Mestres” (personagem central de meu filme *O fim do sem fim*, 2001) me dizia que deveríamos escrever como a gente fala. Então nem H nem E, mas I. Sua questão é bastante interessante pois evidencia o quão às vezes uma língua se torna burocrática, passando ao largo da língua realmente falada nas ruas. Ou seja, o corpo erudito de uma língua é muitas vezes uma ficção. O corpo da língua real é como o de uma ameba gigante em constante mutação, impossível de ser apreendida em sua totalidade. Mas como uma língua é um dos componentes que define uma

nação, um conjunto de pessoas, modos e costumes, e o ser humano precisa dessas distinções, ficamos criando limites e amarras para esse corpo que não pára de crescer e de mudar. É como o mercúrio. Impossível aprisioná-lo em uma forma única. Da mesma forma, a realidade e por extensão a história. Não existem uma realidade ou uma história objetiva quando se tem um ponto de vista ou infinitos pontos de vista.

Em meu trabalho não me interessam muito esses limites que geram uma forma única. Pelo contrário, interessa-me mais o movimento e/ou processo pelo qual passa o corpo da grande ameba. A arte como linguagem e diferentemente do que se quer das línguas não pode possuir um estatuto final. Por isso a arte é algo que se comunica com o universal e não apenas com a particularidade de um povo ou de uma cultura.

Meu livro *Histórias do não ver* são experiências relatadas através de imagens e de palavras. Experiências e realidades provocadas por um dispositivo – ser “seqüestrado” por outras pessoas, vendado, e levado a lugares onde registraria minhas impressões sensoriais com “fotos cegas” e narrativas escritas. Apesar de eu ter sido o agente detonador do processo, ou seja, o que “lançou os dados ao acaso” e quem vivenciou a experiência como seqüestrado, esse processo continua no seqüestrador e principalmente no espectador (no caso o leitor do livro).

Existe uma interação entre agentes e pacientes do processo, uma troca de posições e de valores. Não é mais apenas o agente-artista o único agente criador. O “seqüestrador”, ao criar uma realidade para que o artista a vivencie, é também agente criador da obra. Como também aquele que lê o livro, o chamado espectador, torna-se ativo ao ter que desvendar as realidades que se escondem por trás daquelas imagens e textos e principalmente na relação entre uma coisa e outra.

Isso acontece de forma bastante significativa em outros trabalhos meus, como, por exemplo, no filme-instalação *Rua de mão dupla*, em que peço para as pessoas trocarem de casa. Existe tanto em *Histórias do não ver* quanto em *Rua de mão dupla* um desejo meu de compartilhar uma experiência, compartilhar uma realidade que pode ser uma ação qualquer, um ambiente, ou mesmo um filme ou um livro.

Percebo o mesmo em seu trabalho quando você prepara um ambiente para compartilhar uma biblioteca (que você chama de *A biblioteca de Babel*), para compartilhar “o processo de construção de um diálogo” em *Entre nós*, ou até mesmo a leitura de um livro, o *Rayuela* de Julio Cortázar, em sua instalação de mesmo nome.

Penso em duas questões que acredito contenham algum ponto de confluência entre nossos trabalhos: Qual é pra você o papel do acaso em seu trabalho e mesmo em sua vida? E qual a função do “Outro” também em sua vida e em seu trabalho?

Marilá: Talvez toda a minha vida tenha sido construída pela afirmação de acasos. Encontros fortuitos, acontecimentos inesperados, acidentes. Eu nunca planejei muito a minha vida, nunca soube ou desejei “o que ia ser quando crescer”. Mas eu sempre gostei de apostar. E intuitivamente fui apostando em situações às quais o acaso me levava, experiências que tinham o poder de me tirar do lugar, de me apresentar coisas novas, de abrir outras possibilidades. E também aprendi a aceitar aqueles acontecimentos que pareciam ruins como possibilidades de mudança, e não como perdas. Aprendi que problema é uma coisa que põe a gente em movimento, é vida. Então acho que o acaso é importante pra mim na medida em que estou atenta a ele, pois assim posso afirmá-lo. Pois, como gritava Gal, “é preciso estar atento e forte”.

Há uma passagem muito bonita no livro *Rayuela*, de Julio Cortázar, que fala da afirmação do acaso nos encontros entre Horácio Oliveira e Maga:

A técnica consistia em marcar encontros vagos num bairro a uma certa hora. Eles gostavam de desafiar o perigo de não se encontrarem, de passarem o dia sozinhos, metidos num café ou sentados num banco de praça, lendo-um-livro-a-mais. (...) marcavam vagos encontros por aí afora e quase sempre se encontravam. Os encontros, por vezes, eram tão incríveis que Oliveira se propunha uma vez mais o problema das probabilidades, revirando-o por todos os lados, desconfiadamente. (...) Aquilo que para ele tinha sido uma análise de probabilidades, eleição inspirada ou simplesmente confiança na sorte ambulatória, passava a ser, para ela, um autêntico fatalismo. “E se você não tivesse me encontrado?”, perguntava Horácio. “Não sei, o que interessa é que, agora, você está aqui...”. (*Rayuela*, cap. 6)

Talvez eu tenha aprendido isso com a Maga: que o acaso importa como abertura para algo que pode acontecer, o que levou a ele não importa muito, e o “Se não” não existe. Como ela, eu gosto de dizer “Sim”.

Meu processo de trabalho é caótico, e sempre começa por acaso. Vou anotando coisas, idéias, frases, vou marcando livros; mas nada muito sistemático antes de aparecer alguma idéia mais concreta: vou vivendo, absorvendo, observando, sentindo, trocando. Uma hora o trabalho se me revela por alguma angústia, algum problema, em alguma insônia, a partir de algum material ou imagem retida, nalguma conversa. Aí começa um trabalho diário de execução mesmo, que pode ser curto ou longo, como foi o da instalação *Rayuela* (2005), que levei um ano para fazer.

O livro *Rayuela*, de Julio Cortázar, começa com uma proposta: “À sua maneira, este livro é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros. O leitor fica convidado a escolher uma das possibilidades”.

A instalação *Rayuela* apresenta outra leitura possível: eu suprimi digitalmente quase todo o texto do livro, deixando apenas as passagens em que encontrei verbos de deslocamento espacial, além dos números de páginas e capítulos. Eu queria compartilhar uma leitura que evidenciasse esses deslocamentos, que eram para mim a estrutura do livro, como é também a do jogo da amarelinha. O trabalho também propõe que o visitante se desloque pelo espaço expositivo, lendo trechos ao acaso. O que acontece entre esses deslocamentos é imaginado e vivenciado pelo outro.

Como você, desejo com o meu trabalho estabelecer com o outro uma relação de cumplicidade. Um compartilhamento, uma troca, um diálogo. Acredito que nossas relações com os outros é o que nos constitui. Na arte e na vida.

Em 2006, convidei amigos para jogar um jogo de dados de letras. Não havia muitas regras: apenas tentar compor palavras com os treze dados lançados. Interessava-me provocar e mostrar o processo de construção de um diálogo a partir do que lhes era dado pelo acaso, pelas circunstâncias. Os jogos, sempre entre duplas, foram gravados e exibidos simultaneamente em 13 monitores na instalação *Entre nós*.

O trabalho acontece em duas instâncias: uma, mais íntima, se dá quando as pessoas aceitam entrar no jogo que proponho e, conseqüentemente agir, sentir e pensar sobre a situação experimentada. Como o que acontece com você e seu seqüestrador no *Histórias do não ver*, ou com as pessoas que trocam de casa em *Rua de mão dupla*. A outra instância, de escala mais pública, é a instalação, que permite certa violação dessa intimidade quando o espectador do trabalho tem a sensação de “ver” o pensamento do outro na construção

de cada palavra. O espectador se torna um terceiro jogador: tenta também compor palavras, enxerga aquelas palavras possíveis, mas não compostas pelos jogadores. Assim como o espectador começa também a interpretar os sinais das casas que se apresentam em seu *Rua de mão dupla*, ou o leitor que se torna ativo ao ter que desvendar as *Histórias do não ver*.

Sim, vejo que existe mesmo uma confluência entre nossos procedimentos, que muitas vezes incluem tentar envolver o outro no processo do trabalho, compartilhar com eles uma aventura, uma experiência, uma alegria. Fico pensando que talvez essa seja uma maneira de tentar sentir de perto o que uma proposição pode provocar no outro, e também como o outro a modifica, como ele pode também provocar mudanças em nós. Lembro do seu último e inesperado seqüestro: há nele uma subversão da regra que me interessa – a princípio você não sabe que aquele seqüestro é um jogo, uma brincadeira, como eram os outros. A situação parece fugir ao seu controle.

Acho que nós dois utilizamos como procedimentos de nossos trabalhos a situação do jogo, de estabelecer regras. O que te interessa no jogo? E qual o papel do acaso em seu trabalho e mesmo em sua vida?

Cao: O jogo está no cerne de qualquer relação social. O jogo e a mentira. Quando encontramos alguém perguntamos imediatamente (meio que sem pensar) “tudo bem?” e escutamos também meio que automaticamente “tudo bem!” Tanto você quanto o outro irão afirmar instintivamente um pseudo bem-estar necessário para que as relações se estabeleçam (pelo menos em um primeiro momento). Precisamos mentir sobre nossa real condição para não “assustarmos” o outro.

As regras são necessárias para o convívio social, e o tecido social (que também é uma matéria em constante mutação) precisa

da regra pois quer conservar um estado, um modo de vida. Mas as regras (como também os jogos) envelhecem, não acompanham o dinamismo social. Por isso é necessário perder o controle, quase forçar o descontrole, para reinventar as regras, como também os jogos.

Outras formas de percepção da realidade, é isso o que me interessa ao inventar um jogo. Não me interessa no jogo a competição. Meus jogos eu os quero abertos onde todos os participantes têm algo a ganhar. Não no sentido da vitória, mas da evolução. Os participantes geralmente estão ali voluntariamente desejosos de participar. Mais do que participar, se entregar. São corajosos no sentido de abrirem suas vidas, suas casas, seu tempo, pois sabem que participam de uma experiência que promove o descontrole, que no caso significa investigação sobre si mesmo ao entrar em contato com um mundo diferente do seu.

Como em todos os jogos a razão e o acaso cumprem papéis fundamentais em seu desenvolvimento. Mas quando o objetivo não é a vitória você não tem por que pensar demais, ao contrário, permite a esponjosidade de seu ser aflorar para uma melhor absorção da experiência. Ao se libertar parcialmente da razão para adentrar-se no ambiente do jogo você permite que o acaso cumpra o papel de timoneiro da situação. Albert Camus tem uma frase maravilhosa sobre isso: “O acaso é o Deus da razão.” A razão como propriedade intrínseca e qualificatória da raça humana (e em geral usada indevidamente para afirmar a superioridade da raça) está submetida a uma outra instância, digamos muito mais flexível, misteriosa e por isso mesmo sedutora, o acaso.

Andarilho, meu último longa-metragem, trata justamente de algo que tange essa discussão – a relação entre o caminhar e o pensar. Diferentemente de Descartes, minha frase seria “caminho, logo penso!” Sou um caminhante, prefiro sempre andar a qualquer outro meio de transporte. Porque caminho muito sentia uma absurda

derivação no movimento de meus pensamentos. Comecei então a tentar (na segunda metade da caminhada) fazer o caminho inverso (lembrar) da trilha de pensamentos que vivenciei e descobrir as associações que me levaram a pensar o que estava pensando naquele momento. Era realmente um exercício fascinante! Pensei então em fazer um filme sobre andarilhos, pessoas que simplesmente passam a vida andando. Se eu, caminhante domesticado de cidade grande, já sinto tal força derivativa no pensamento (delírio?) ao caminhar, imagine aqueles que passam a vida andando! E ao fazer o filme, em contato com os personagens, senti a força do acaso na vida daquelas pessoas. Um dos andarilhos ao chegar a uma encruzilhada de rodovias (uma que vai ao norte do país e outra que vai ao sul) me disse que não pensava muito sobre que direção tomar, seguia mais a intuição e o acaso. Da mesma forma os pensamentos em nossas cabeças quando estamos caminhando. Por quais etéreos caminhos, por quantas encruzilhadas um pensamento precisa passar para chegar a existir? A massa cinzenta do cérebro, a massa cinzenta do asfalto, superfícies e labirintos pelos quais passam pés e pensamentos. Interessa a você chegar a algum lugar ou o que vale é o deslocamento?

Marilá: Lembrei de uma história curiosa que tem muito a ver com esse nosso papo sobre o jogo. Em 2003, eu e Cinthia Marcelle realizamos um trabalho que se chama *O grande bingo*: um jogo/performance que aparentemente funciona como um bingo qualquer. Os jogadores compram uma cartela com 17 números, vendida por R\$1,00. Cada um pode comprar apenas uma cartela. O jogo começa: Cinthia e eu vamos cantando as bolinhas numeradas tiradas do globo; simultaneamente, uma mão com a bolinha aparece em *close* no telão. Ao completar a cartela, BINGO!, todos vencem ao mesmo tempo, pois todas as cartelas têm impressos os mesmos números, ainda que em ordem diferente. Todos recebem o prêmio, que é igual

ao valor arrecadado dividido pelo número de vencedores. Ou seja, R\$1,00. O *grande bingo* foi realizado duas vezes, e em ambas pudemos desfrutar do que acontecia quando os jogadores percebiam que todos tinham os mesmos números, e mesmo assim continuavam jogando, mais empolgados ainda, e eram tomados por uma grande alegria quando chegava o momento da vitória compartilhada. A história curiosa é a seguinte: eu estava conversando com um outro artista, e ele me perguntou sobre “aquele jogo de bingo que vocês fizeram em que *ninguém ganha*”. Ele falou isso e eu levei um susto, porque para mim e para Cinthia, e acho que também para o público que participou do trabalho, aquele era um jogo em que *todos ganhavam*. Na afirmação dele ficou clara a força de um paradigma capitalista: é como se *ganhar* fosse sempre estar em vantagem sobre os outros, nunca uma igualdade.

Jogos criam uma situação revelatória de si mesmo e do outro, da relação que se estabelece, e do contexto mesmo em que estamos inseridos. Assim usei o jogo de dados em *Entre nós*, o silencioso jogo de palavras cruzadas em *Movimento das ilhas*; assim usamos, eu e Cinthia, o jogo de bingo.

Sobre o deslocamento. Na minha vida tenho sido muito guiada pela intuição, como o andarilho do teu filme. A intuição é uma forma de estar atenta ao que acontece, de apostar no acaso e no desconhecido. O interessante dos desvios, das mudanças de direção, das partidas e dos regressos, depois de um tempo, é que sempre se revelam ser outra coisa que aqueles motivos que pensava guiarem minha escolha, ou melhor, que aqueles que eu usava para justificar racionalmente para mim mesma certa escolha em certo momento. O motivo do deslocamento não tinha um fim, era a mudança em si mesma. Por isso não penso sobre *aonde chegar*, penso sempre em *onde estou*.

Lembro que escolhi fazer meu primeiro trabalho de uma aula de filosofia sobre a figura do andarilho. Começava com uma

citação de Nietzsche: *Quem chegou, ainda que apenas em certa medida, à liberdade da razão, não pode sentir-se sobre a Terra senão como andarilho – embora não como viajante em direção a um alvo último: pois este não há. Mas bem que ele quer ver e ter os olhos abertos para tudo o que propriamente se passa no mundo; por isso não pode prender seu coração com demasiada firmeza a nada de singular; tem de haver nele próprio algo de errante, que encontra sua alegria na mudança e na transitoriedade.*

O vídeo *Hic et nunc* (Aqui e agora), que realizei em 2002, fala um pouco dessa abertura ao presente e à mudança como parte de meu processo de trabalho. Rosalind Krauss define os verbos da lista de Richard Serra, de 1967-68, como máquinas capazes de construir seu trabalho. *Hic et nunc* representava as minhas máquinas. Comecei fazendo minha própria lista de verbos: que incluía os verbos *esquecer*, *dialogar*, *errar*, *jogar* e, de novo, *esquecer*. Cada um dos 72 verbos dessa lista foi escrito por minha mão direita em uma lousa branca, e logo depois apagado pela mão esquerda: escrevo *esquecer* /apago/ escrevo *experimentalizar* /apago/ escrevo *multiplicar* /apago/ escrevo *querer* /apago/ e assim sucessivamente, até voltar a *esquecer*. O vídeo que registra esse processo é projetado em *loop* na mesma lousa branca.

Hoje, cinco anos depois, continuo achando que o meu processo de trabalho é guiado por essa transitoriedade, por esse olhar atento ao presente, sem regras nem formas estabelecidas. Ele se faz a cada dia. E a cada dia mudam os verbos.

Como é o seu processo?

Cao: Outro dia encontrei uma ex-colega de escola em um aeroporto. Havia 30 anos que nós não nos encontrávamos. Para minha surpresa ela me disse que se lembrava de mim como um aluno aplicado, sempre andando com uma pastinha surrada a tiracolo. Eu disse a ela que jamais fui aluno aplicado e que as aparências enganam.

Sempre senti muita preguiça em cumprir tarefas e obrigações, principalmente as que eu não sentia empatia alguma. A palavra “ócio” (do grego *scholé*) é derivada da palavra “escola”. No dia que descobri isso senti uma espécie de confirmação do que intuitivamente eu praticava desde menino de escola. Um dos fundamentos do meu processo de trabalho é o ócio.

Poderia dizer então que uma das “máquinas” capazes de construir meu trabalho não é um verbo, mas um substantivo que denomina um estado. Pelo menos em um primeiro momento. Antes da ação há que se deixar tomar pelo desejo de agir, há que se deixar impregnar pela vontade. E sinto a “vontade” como uma espécie de nuvem ou camada atmosférica que vai envolvendo lentamente meu ser. A “vontade” geralmente aparece quando me sinto à vontade, ou seja, disponível e aberto a que a vontade apareça.

A “escola” do ócio, ao contrário do que possa parecer e ainda mais no mundo em que vivemos, não é das mais fáceis de se conseguir um diploma. É tudo o que a sociedade mais rejeita. Pois se a palavra “escola” ganhou um sentido positivo na sociedade moderna, a palavra “ócio” corre na contramão de tudo o que ela valoriza. O ocioso se tornou sinônimo de vagabundo, omitindo assim toda a nobreza etimológica da palavra herdada dos gregos. Estar ocioso é estar aberto ao conhecimento. Existe uma diferença entre “não estar fazendo nada” e “estar fazendo nada”. Quando “estou fazendo nada” estou lidando com um absoluto, o Nada (esta palavra divina!). Quando “não estou fazendo nada”, estou fazendo qualquer coisa, sou um ser útil para uma sociedade que privilegia justamente qualquer coisa.

Essa questão sugere a velha idéia da inutilidade da arte. Fabricar um pão e pintar um pão. Entre os dois verbos “fabricar” e “pintar” existe um substantivo “pão” que precisa ser ingerido. Qual o pão que alimenta mais, o ingerido pela boca ou o ingerido pelos

olhos? Quando como um pão estou certamente adiando mais a minha morte, mas quando vejo a pintura de um pão não estarei aprendendo melhor a como morrer? Fazer nada não seria aprender a morrer?

Depois de toda essa elucubração anterior cheguei então a uma frase que poderia ser meu epitáfio: “Passei minha Vida fabricando Nada para aprender a Morrer.”

Sei que não vale nada mas já é alguma coisa...

Há um outro verbo que eu acrescentaria nessa “maquinaria verbal de construção de uma obra”: Morrer.

Pois penso a morte como transformação. Um de meus primeiros filmes chama-se *Between – inventário de pequenas mortes*. Reproduzo a seguir um pequeno texto que escrevi sobre esse trabalho e que evidencia um pouco o que significa para mim o conceito de morte:

Estamos acostumados a falar apenas de uma morte. Como se o limite de uma vida fosse marcado de um lado pelo nascimento e de outro pela morte. Se começássemos a ampliar o conceito de morte, deduziríamos vertiginosamente que ela está presente em tudo, em cada micropartícula de uma vida, e que os limites são expansivos. Os limites são justamente este lugar onde morte e vida se misturam na tênue expressividade de uma mudança. Em cada segundo morrem milhões de células em nosso corpo, em cada segundo enchemos e esvaziamos os pulmões de ar. *Between* é o lugar e o momento de passagem. O que separa o que está dentro do que está fora, o que passa do que fica, o que atravessa do que resta.

Outro verbo que consta de seu inventário verbal e que é de fundamental importância para meu processo de trabalho é “errar”.

Eu quase poderia afirmar que eu só acerto quando erro! Pois o erro é o mais eficiente desestabilizador de certezas. E as certezas

são as coisas que mais enrijecem a alma humana. As certezas aprisionam nosso ser, ficamos destituídos da vontade de tentar de uma outra forma, ficamos sem acesso à possibilidade da novidade. Errar é estar livre para poder tentar de novo de uma forma diferente, é abrir o leque das possibilidades. Destituídos de certezas livramos nosso ser para que ele se reinvente.

Finalmente por trás dessas três poderosas instâncias que permeiam meu processo de trabalho – o ócio, a morte e o erro (curiosamente três coisas execráveis em qualquer fábrica ou em qualquer escola moderna, o que prova que arte não tem nada a ver com processo de produção de capital ou lucro e não se aprende em escola) – existe, latente e onipresente, uma quarta instância: o movimento! O ócio, a morte e o erro são geradores de movimento.

O ócio no sentido da absorção da vontade e do desejo. A morte no sentido da transformação. O erro no sentido da liberdade de expressão e da busca pelo novo. E o movimento é a própria vida, a fluidez constante. Um rio que aparentando ser sempre o mesmo é sempre diferente.

Marilá: Sua última carta me chegou num dia de uma pequena morte. Eu estava cortando uns papéis e de repente o estilete escapou da mesa e enterrou-se na minha perna. Não foi um acidente de grandes proporções – um pequeno corte de uns cinco centímetros, um pouco fundo, é verdade. Mas, desde criança, a visão do meu próprio sangue me faz desmaiar. E a perspectiva do desmaio é sempre pior que o acidente em si mesmo. Porque desmaiar é perder totalmente o controle, é assumir uma fragilidade muito concretamente, experimentar uma pequena morte. Eu estava sozinha em casa e tentei controlar, coloquei sal na boca, achei que tinha passado a tonteira, mas de repente eu já estava no chão. E quando consegui me levantar liguei pro meu namorado, pedi ajuda. Pedir ajuda não

é algo que eu faria um tempo atrás, pois sempre achei que devo ser forte, e isso se confundia às vezes com ser auto-suficiente. Ele veio e me limpou a ferida, me fez almoço, cuidou de mim. E isso é algo que fui aprendendo também com o meu trabalho: a assumir que preciso do outro.

Acho que concordo com você quanto ao verbo morrer no sentido em que só crio alguma coisa a partir de um acontecimento que me demanda ou me impõe uma transformação. Muitas vezes isso aparece no meu trabalho como um pedido de ajuda, de companhia. Porque essas experiências de morte são muito solitárias. E transformá-las em trabalho muitas vezes é querer compartilhar essa solidão, é dizer “vem, vamos juntos, me ajuda aqui”. Eu acho que em meu trabalho procuro ser otimista, tento aprender a viver melhor. E viver melhor é morrer melhor também.

Agora apareceu essa outra palavra que penso ser importante no meu processo: *solidão*. Sinto que muitas vezes, com os meus trabalhos, quero provocá-la; outras vezes, sair dela. Acho que a arte é uma maneira de equilibrar estes dois estados que para mim são importantes na vida e na morte: o estar-junto e o estar-só.

Falar sobre o ócio é também falar sobre o tempo, sobre como lidar com ele. Em 2004, fiz o trabalho *A meia-noite é também o meio dia* – um relógio, aparentemente comum, que propõe um tempo modificado, retardado, mais lento. É um relógio analógico em que os ponteiros demoram 24 horas para dar uma volta completa, o que normalmente levaria 12 horas. Sempre num tempo outro, ora parece atrasado, ora adiantado – coincidindo com o horário oficial, de Brasília, apenas ao meio-dia. Esse é um trabalho em que tento afirmar com mais contundência a minha vontade de ir contra esse tempo em que vivemos – tempo em que a velocidade e a produção são as grandes metas – e contra toda a ansiedade que ele gera. Afirmar um tempo lento, permitir-se o ócio, a contemplação, o nada.

Por fim, achei muito curioso que a sua última frase tenha sido “Um rio que aparentando ser sempre o mesmo é sempre diferente.” Esse conceito, derivado de Heráclito, aparece também no meu primeiro trabalho, de 1998, *O livro de Areia*.

No conto “O livro de areia”, Jorge Luis Borges se depara com um livro infinito, com páginas que nunca se repetem. Construí um objeto partindo desse texto e do fragmento de Heráclito em que afirma não ser possível o mesmo homem entrar duas vezes no mesmo rio. É um livro de páginas de espelhos, imagem do infinito de Borges e do devir de Heráclito. O leitor desse livro, ou de qualquer outro livro, de fato, nunca encontrará o mesmo sentido em suas páginas, mesmo que elas permaneçam as mesmas. Um elogio ao movimento, à vida.